

## “Vicedioses, pero humanos” : el drama del Rey\*

ANTONIO FEROS

### Introducción

“Entró un día don Diego de Córdoba en la Cámara muy sentido de haber visto vender públicamente unos malos retratos de su Majestad (Felipe II), y le suplicó mandase de aquí adelante que ningún pintor hiciese retrato suyo y de su prole Regia, sino fuese Alonso Sánchez, u otro famoso de su Corte, a ejemplo de Alejandro Magno, que no quiso que lo retratasen sino Apeles y Lisipo, el uno en el lienzo y el otro en bronce. Respondióle su majestad: ‘Dejadlos ganar de comer, que ya que retratan mal nuestros rostros, *no retratan nuestras costumbres*’”<sup>1</sup>.

Que se retratasen mal “nuestras costumbres” parecía en efecto ser una de las preocupaciones del monarca prudente, al que le importaba menos la imagen que se presentase de su cuerpo, cada vez más “invisible” para la mayoría de sus vasallos, que aquélla que se presentase de su alma<sup>2</sup>. A pesar de su creciente aislamiento, Felipe II —como el resto de monarcas europeos— era consciente de que como cabeza de la comunidad política él era un personaje público, situado en el centro de un *escenario* y sujeto a las miradas críticas o aduladoras de todos sus súbditos. Uno de los autores más importantes del período, Juan de Mariana, insistía precisamente en estas cuestiones cuando recordaba al príncipe Felipe (el futuro Felipe III)

---

\* Quisiera agradecer a Harry Sieber (The Johns Hopkins University), Fernando J. Bouza Álvarez (Univ. Complutense) y Carmen Sanz Ayán (Univ. Complutense) su ayuda, consejos y comentarios críticos en la elaboración de este artículo.

<sup>1</sup> B. Porreño, *Dichos y hechos del rey don Felipe II* [1628], ed. de A. González Palencia (Madrid, 1942), p. 293; para otro ejemplo sobre el posible control de la retratista durante el reinado de Felipe II, ver *El Escorial. Biografía de una época* (Madrid, 1986), p. 238.

<sup>2</sup> Que Felipe II sí estaba interesado en la presentación pública de su imagen puede comprobarse en F. Checa Cremades, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600* (Madrid, 1983), esp. págs. 349-57. Sobre las imágenes del príncipe en general y Felipe II en particular ver Fernando J. Bouza Álvarez, “Retórica da Imagem Real. Portugal e a memória de Filipe II”, *Penélope*, 4 (1989), págs. 20-58.

que los reyes debían ser públicos para enseñar con su ejemplo a sus súbditos. Pero no sólo para enseñar, sino también para conservar su poder. El príncipe debía tener presente que era la “opinión” de los hombres y no la “realidad” la que determinaba el sentir de sus súbditos. Aunque el monarca pudiese convertirse en invisible —como al parecer intentaban los monarcas hispanos— tenía que recordar que “la majestad es como la luz, que hace manifiestos y pone a la vista de todo el mundo tanto los hechos buenos como los malos”<sup>3</sup>.

En el proceso de crear opinión, de escrutar la vida, virtudes y vicios de los monarcas la *poética* en general, y el teatro en particular, aparecía como instrumento clave. La poética era de hecho vista como una de las “ciencias” más importantes en la comprensión de la sociedad y sus componentes. La poética era, desde luego, un arte que añadía el “artificio” necesario para perfeccionar una naturaleza imperfecta<sup>4</sup>, pero también era una “ciencia divina” que servía para acabar con la necedad y la ignorancia<sup>5</sup>. El poeta no era simplemente un traductor de realidades o de ilusiones humanas. El poeta era principalmente un “hacedor” que recreaba el mundo real a través de la idea. Con la poesía se podían “fingir notables imágenes de virtudes, vicios o cualquier otra cosa con aquel deleytoso enseñar”, y así el poeta era visto como una persona más importante que el historiador o el filósofo<sup>6</sup>. En contraste con estos dos, el poeta era el portavoz de la “razón universal” y su objetivo era hacer que los hombres se enamorasen de las virtudes incitando al bien, porque “mover es grado más alto que el enseñar”<sup>7</sup>.

Por lo demás, y como parte de la poética, en el teatro la realidad se transformaba en imaginación y ésta, a través de la representación, transformaba a su vez la realidad. Era, como decía Sebastián de Covarrubias, el drama (“comedia o tragedia”) el lugar donde “con fingidos argumentos y marañas nos dibujan el trato y condiciones de los hombres viejos, mozos, de todos estados, mujeres honradas y matronas, viejas cautelosas, mozas, unas que engañan y otras que son engañadas. En fin un retrato de todo lo que pasa en el mundo”. Un retrato del mundo que a través de la representación “nos hace presente alguna cosa con palabras o figuras que se fijan en nuestra imaginación”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Juan de Mariana, *De Rege et Regis Institutione* [1599], L. Sánchez Agesta ed. (Madrid, 1981), págs. 44, 65 y 201.

<sup>4</sup> Miguel Sánchez de Lima, *El Arte Poética en Romance Castellano* [1580] en A. Porqueras Mayo, *La Teoría Poética en el Renacimiento y Manierismo Españoles* (Barcelona, 1986), p. 124.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>6</sup> “Defensa de la Poesía”, una traducción anónima de la obra del poeta-cortesano inglés Philip Sidney; la obra al parecer traducida en 1616 probablemente por Juan de Bustamante; ver “*Deffensa de la poesía*”: *A 17th. Century Anonymous Spanish Translation of Philip Sidney's "Defence of Poesie"*, Benito Brancaforte ed. (Chapel Hill, 1977), p. 36.

<sup>7</sup> *Ibid.*, caps. 7 al 13.

<sup>8</sup> S. de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* [1611], Fac. ed. (Madrid, 1979), pp. 486 (‘drama’); 341-2 (‘comedia’); 905 (‘representar’).

En un mundo político dominado por monarquías personales, una de las funciones del teatro y la poesía era sin duda "adular" a los poderosos, o mejor contribuir al establecimiento de la "verdadera gloria" de los monarcas, que sólo podía ser el producto de hechos y virtudes sin iguales. Es ésta la plasmación de una de las ideas expresadas por Lope de Vega: "Quien duda que naciendo humanos Príncipes/ Será justo alabarlos con los versos?/.../ Que los Reyes son Dioses de la tierra"<sup>9</sup>. Sin embargo, la adulación podía convivir con la crítica. Los poetas—cortesanos conocían perfectamente que mecanismos y temas utilizar, y que límites no podían cruzar. Expresar cómo deberían ser, y cómo deberían comportarse los poderosos aparecía a los ojos de muchos no como el simple producto de la adulación sino como la guía, el espejo que debían seguir para alcanzar la virtud y evitar los vicios que conducían a la tiranía.

La justificación de la adulación como un instrumento de crítica y educación de los monarcas reinantes no era algo desconocido para los autores de la época moderna. En una carta a Jean Desmarez, el humanista Erasmo justificaba precisamente con estos argumentos su "Panegírico Congratulatorio a Felipe el Hermoso en su viaje triunfal a España", ante posibles críticas de que tal obra no era más que un simple ejercicio de la más baja adulación.

*Aquellos que creen —escribió Erasmo— que los panegíricos no son sino simple adulación, se olvidan del propósito que tuvieron los grandes hombres que inventaron esta clase de composición, la cual consiste en presentar a los príncipes ejemplos de bondad de tal manera que puedan reformar a malos gobernantes, mejorar al bueno, educar al rústico, reprobar al que hierra, incitar al indolente, e incluso hacer que el vicioso más incorregible sienta vergüenza*<sup>10</sup>.

Es ésta la temática central de las páginas que siguen: el análisis de la figura más importante en la vida política y en el drama del primer tercio del siglo XVII, *el monarca*. A la hora de tratar este tema, es importante recordar que al igual que otros escritores de la época, los dramaturgos dependían de unos lenguajes determinados, que limitaban —en palabras del historiador J.G.A. Pocock— qué podía ser dicho, y cómo podía ser dicho<sup>11</sup>. Los poetas, sin embargo, podían combinar diferentes tipos de lenguajes, conceptos producidos en períodos anteriores y conceptos que sur-

<sup>9</sup> Lope de Vega en alabanza al nacimiento del príncipe Felipe, el futuro Felipe IV, 1605, repr. en Luis Cortés Echanove, *Nacimiento y Crianza de Personas Reales en la Corte de España, 1566-1886* (Madrid, 1958), p. 39.

<sup>10</sup> Erasmo a Jean Desmarez, febrero 1504, en *The Correspondence of Erasmus* (Toronto, 1974), carta 180, págs. 81-2; la versión castellana del "Panegírico a Felipe el Hermoso" en Erasmo, *Obras Escogidas* (Madrid, 1956), L. Ribes, ed., págs. 203-72.

<sup>11</sup> Ver J.G.A. Pocock, "The Concept of a language and the *métier d'historien*" en Anthony Padgen, ed., *The Languages of Political Theory in Early-Modern Europe* (Cambridge, 1987), esp. págs. 20-30.

gían en su tiempo. Ellos, al igual que sus obras, eran productos de una época y de un contexto, y estaban imbuidos de una determinada visión de la realidad que los rodeaba. Su lenguaje no era, sin embargo, un “simple reflejo” de ese contexto<sup>12</sup>. Aunque los dramaturgos compartían lenguajes, conceptos, teorías y topos con los escritores políticos —así como compartían la mirada escrutadora de los censores—, la “traducción” que hacían unos y otros de tales lenguajes no era la misma. Como escribía el traductor de la obra de Philip Sidney, “la tragedia está atada a las leyes de la poesía y no de la historia; ny está tenida de seguir la historia si no tiene libertad o de fingir una materia de todo nueva, o de fabricar la historia a la más trágica consecuencia”<sup>13</sup>. Las páginas que siguen son pues un intento de recuperar ese diálogo entre “ficción” y “realidad”, y también un intento del autor por establecer un diálogo entre historiadores y críticos literarios.

### Adulando monarcas: la sacralización del Príncipe

Las referencias a Felipe II y a su filosofía particular en cuanto al tema de la representación dramática de la figura regia aparece en una de las obras más conocidas e influyentes de Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias*. En ella Lope recordaba a sus coetáneos algunos de los preceptos que debían seguirse a la hora de componer las “comedias”, destacando entre ellos aquél en el que aseguraba:

*Elíjase el sujeto, y no se mire/(perdonen los preceptos) si es de reyes,/aunque por esto entiendo que el prudente/Filipo, rey de España y señor nuestro, en viendo un rey en ellas se enfadaba.*

Para evitar el enfado de los monarcas, Lope daba otro consejo a los futuros dramaturgos: “Si hablare el rey,/imite cuanto pueda la gravedad real”<sup>14</sup>.

El mismo Lope de Vega proclamaba tales preceptos comentando directamente la obra de uno de sus colegas. En una carta fechada en agosto de 1604, Lope contaba a un amigo los abucheos que había sufrido Morales y su compañía en Toledo. Ante ello, continuaba Lope, “Pregonose en el patio que no pasase tal cosa, y así, apretados los toledanos, por no silvar, se peen, que para el Alcalde mayor ha sido notable desacato, porque estaba ese día sentado en el patio. Aplacó esto (Morales) porque hizo *La Rueda de la Fortuna, comedia en que un rey aporrea a su mujer y acuden muchos a llorar este paso, como si fuera posible*”<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> *Ibid.*, “Texts as events: Reflections on the History of Political Thought”, en Kevin Sharpe y Steven N. Zwicker, eds., *Politics of Discourse. The Literature and History of seventeenth-century England* (Berkeley, 1987), p. 25.

<sup>13</sup> “Deffensa de la Poesia”, *op. cit.*, p. 81.

<sup>14</sup> *Arte nuevo de hacer comedias*, pp. 1008-9, 1010.

<sup>15</sup> *Epistolario de Lope de Vega*: “Carta a un personaje desconocido” (Toledo, 4 de agosto de 1604), 3: 3-4 (cursiva nuestra). *La rueda de la fortuna*, es una obra de Mira de Amescua. La escena a la que se refiere Lope en R. de Mesonero Romanos, ed., *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, 2: 9.

No debemos entender la crítica de Lope a Mira de Amescua como una confirmación más de la total identificación de Lope con el absolutismo monárquico. Lope de Vega no estaba con sus palabras cerrando la posibilidad de que hubiese reyes que se comportasen mal con sus mujeres, simplemente señalaba que la argucia dramática de Amescua había ido demasiado lejos. Para Lope, como para muchos de los demás dramaturgos, el estudio de las buenas o malas costumbres del monarca era el mejor medio para reconstruir su modelo de realeza, no siempre coincidente con la propaganda por aquéllos más próximos a los monarcas. Pero Lope de Vega y otros vivían en un mundo en el que los monarcas eran presentados como seres esplendorosos más parecidos a los dioses de la antigüedad que a simples seres humanos.

En un libro publicado en 1599, el jesuita inglés Robert Parsons — conocido pro-español y promotor de la fundación de los Colegios Ingleses en España— mostraba su preocupación por la creciente utilización en la literatura política de dos términos: "*Príncipe natural*" y "*sucesor natural*". Para Parsons ambos conceptos se habían ido expandiendo desde comienzos del siglo XVI, con la clara intención de imponer una teoría que a él le parecía enormemente peligrosa para el bien de los reinos. Según Parsons, esta teoría proclamaba que la monarquía era una "institución de la naturaleza" y por lo tanto de inspiración divina, y sus titulares eran miembros de dinastías elegidas por Dios para gobernar sobre los hombres. El principio electivo, o mejor la idea de que los derechos del rey eran el resultado de un contrato con la comunidad, y los derechos de esta comunidad para elegir al titular de la corona o a controlarlo estaban desapareciendo<sup>16</sup>.

El temor de Parsons era compartido por muchos publicistas hispanos preocupados por la constante expansión del poder monárquico. En la década de 1530, Antonio de Guevara había mostrado su clarividencia en un sermón predicado delante de Carlos I y su familia: "los Príncipes más quieren ser obedecidos que no aconsejados"<sup>17</sup>. La obediencia al monarca era, desde luego, punto fundamental en el desarrollo de las teorías monárquicas durante los siglos XVI y XVII, pero estas teorías debían construirse sobre unos cimientos que no pudiesen ser afectados por momentos de crisis coyunturales. Había, por lo tanto, que convertir a la monarquía en algo "natural", y por lo tanto "inmortal", y a los monarcas en seres humanos superiores y, en cierto modo, inmortales.

Para la mayoría de los autores españoles los poderes del rey derivaban no directamente de Dios pero de la comunidad. Consecuentemente, los

<sup>16</sup> Robert Parsons, *A Conference about the next Succession to the Crown of England* [1592], ed. fac. (Nueva York, 1972), p. 14; sobre Parsons ver, Federico Eguiluz, *Robert Parsons "El Architráidor"* (Madrid, 1990).

<sup>17</sup> Antonio de Guevara, *Libro Primero de las Epístolas Familiares* [1542], J.M<sup>a</sup> de Cossío ed. (Madrid, 1950), p. 11.

monarcas eran vistos no como los señores del reino pero como sus tutores o administradores, y por ello el rey aparecía como el titular de un oficio público. Como consecuencia de esta visión de los orígenes del poder real, el príncipe aparecía como el juez supremo cuyas obligaciones eran defender el bien común y conservar la salud de todo el cuerpo político<sup>18</sup>. Insistir precisamente en estas cuestiones era una de las razones que permitieron la propagación de la teoría de *las dos personas del rey*:

*Todo Príncipe —indica Fadrique Furió y Ceriol, uno de los más claros formuladores de este concepto— es compuesto casi de dos personas, la una es obra salida de manos de la naturaleza, en cuanto se le comunica un mismo ser con los hombres; la otra es merced de fortuna y favor del cielo, hecha para el gobierno y amparo del bien público, a cuya causa la nombramos persona pública*<sup>19</sup>.

La conclusión que Furió y otros autores extraían de tal teoría era clara: la comunidad había delegado su poder en la persona pública e inmortal del monarca, y su obligación era evitar que la persona natural interfiriese con sus obligaciones y responsabilidades como tutor del reino<sup>20</sup>.

Si esta teoría servía para delimitar con claridad cuál era la posición del monarca en el cuerpo político, combinada con el principio sucesorio podía ser enormemente útil para aquellos interesados en extender el poder del príncipe. La estrategia central era clara y muy sencilla: dadas las enormes cualidades y poderes intrínsecos en la *persona pública* del rey, la idea era trasladar todas estas cualidades a la *persona natural* del rey, o mejor a la dinastía completa. Se trataba, en definitiva, de demostrar que las dos personas del rey se fusionaban en cada uno de los titulares de la corona, y que el gran poder de la *persona pública* —la *dignitas*— transformaba a la *persona natural* del monarca, la cual adquiría unas virtudes que le convertían en un ser especial.

Ya desde finales del siglo XV y comienzos del XVI podemos percibir la expansión creciente de estas interpretaciones. Un caso especial es el humanista italiano al servicio de los Reyes Católicos Pedro Mártir de Anglería. En una carta dirigida a Teodoro Papiense en 1488, Anglería declaraba que los Reyes Católicos son “como seres sobrehumanos, pues es seguro que trascienden a la divinidad”, para insistir posteriormente que Isabel y Fernando son como “divinidades bajadas del cielo... (quienes)

<sup>18</sup> Para un excelente análisis de estas teorías ver Pablo Fernández Albaladejo, “Los Austrias Mayores”, en *Ibid.*, *Fragmentos de Monarquía* (Madrid, 1992), págs. 72-85.

<sup>19</sup> Fadrique Furió y Ceriol, *El Concejo y Consejeros del Príncipe* [1559], D. Sevilla Andrés ed. (Madrid, 1952), p. 95.

<sup>20</sup> Las implicaciones de esta teoría no han sido todavía exploradas en su totalidad: la referencia general sigue siendo el estudio de E.H. Kantorowicz, *Los Dos Cuerpos del Rey*, Trad. S. Aikin y R. Blázquez (Madrid, 1985); para algunos de los aspectos de esta teoría en España ver B. Clavero, “*Hispanus Fiscus, Persona Ficta*: Concepción del Sujeto Político en la Época Barroca”, en *Ibid.*, *Tantas Personas Como Estados* (Madrid, 1986), págs. 53-105.

parecen inspirados por algún espíritu divino, o guiados por la diestra misma del Omnipotente"<sup>21</sup>. Si la persona pública del rey nunca podía comportarse como un menor, lo mismo le sucedía a aquéllos nacidos para ser reyes, como el príncipe don Juan, hijo de los Reyes Católicos: "Admiro en edad tan tierna una tal agudeza de ingenio...; Oh que Rey se espera has de ser, cuando casi nunca obras como niño"<sup>22</sup>. El príncipe Carlos, el futuro emperador, tampoco conocía igual pues, aún siendo niño —escribía Anglería en 1513— mostraba ya calidades y comportamientos de rey, aunque esto era así "desde que fue engendrado en el vientre de su madre". Poco tiempo después, en 1520, Anglería volvería a insistir en el carácter irreprochable de Carlos, quien es "por naturaleza, casi divino"<sup>23</sup>.

Las teorías que desplegaban la visión del rey como un ser humano superior se fueron extendiendo y ampliando durante los reinados de Felipe II y sus sucesores. Para Francisco de los Cobos, por ejemplo, el futuro monarca Felipe II era un príncipe amante de la virtud y la justicia y con unas condiciones sin igual:

*por lo qual, en vez de aconsejalle todos tomamos y tememos sus consejos, porque en medio de la mesura y templaça con que los da e advierte los descuidos, ban envueltos en una natural terribleza e magestad e ymperio que estremece*<sup>24</sup>.

Algunos autores incluso trataron de demostrar que esta superioridad de los monarcas tenía raíces fisiológicas y psicológicas, como intentó Juan Huarte de San Juan en su libro *Examen de Ingenios para la Ciencias*, publicado en 1575<sup>25</sup>. De este modo si el "imperio", o el poder real, era eterno y perpetuo y por lo tanto inmortal, lo mismo le sucedía en cierto modo, por ejemplo, a Felipe II, quien —aseguraba fray Alonso de Cabrera— aunque "hombre fue mortal como los demás, ... por la virtud y gracia de Dios le redujo a estado de inmortalidad"<sup>26</sup>.

Tanto Felipe II, como sus sucesores se convertirían poco a poco en seres especiales, mayestáticos, y con unos poderes difíciles de valorar con palabras. Algunos sin embargo lo intentaron, a mayor gloria de sus señores. Fue, por ejemplo, el caso de Cervera de la Torre, quien en un informe

<sup>21</sup> *Epistolario de Pedro Mártir de Anglería*, J. López Toro ed., 4 vols. (Madrid, 1953-7), 1: 6,7.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 1: 67.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 3: 102 y 4: 86.

<sup>24</sup> Francisco de los Cobos al Emperador Carlos V, 1543?, documento reproducido por Hayward Keniston, *Francisco de los Cobos, Secretario de Carlos V*, Trad. R. Rodríguez-Moñino (Madrid, 1980), p. 258.

<sup>25</sup> Juan Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios para las Ciencias* (1575), Esteban Torre, ed. (Madrid, 1977), Cap. XIV: "Donde se declara que a diferencia de habilidad pertenece el oficio de Rey, y que señales ha de tener el que tuviere esta manera de ingenio". La obra de Huarte fue censurada por la Inquisición, y publicada con cambios en 1594.

<sup>26</sup> "Sermón que predicó fray Alonso Cabrera a las honras del Rey Philipo Segundo", en *Sermones del padre fray Alonso de Cabrera*, Miguel Mir, ed. (Madrid, 1906), p. 700.

publicado en 1600 mostraba la sin igual fortaleza (sólo comparable a la del santo Job, como se insistía en el texto) de Felipe II en los momentos de su enfermedad y muerte<sup>27</sup>. Una muerte que ante la presencia de un príncipe tan poderoso estaba “medrosa y desarmada”<sup>28</sup>. Baltasar de Porreño, el autor de esta cita, sería sin duda uno de aquellos autores que llevaría hasta los extremos la adulación de Felipe II utilizado como modelo y representación del resto de monarcas de su dinastía.

Sin embargo, los monarcas hispanos parecían reunir otras virtudes que los convertían en seres sin iguales. El mismo Porreño anunciaba que Felipe II había producido “milagros”, y además era “hombre tan compuesto, que apenas se le conocían pasiones de hombre”, algo que probablemente procedía de sus antecesores, de su madre la emperatriz Isabel quien a decir de uno de sus contemporáneos “no paría hombres, sino Angeles”<sup>29</sup>. Estas virtudes tan especiales, dotaban a la *persona natural* de Felipe de unas condiciones que afectaban a todos los que le rodeaban. Delante de Felipe sus ministros y criados temblaban, se turbaban y perdían su serenidad. “A primera vista —recordaba Porreño— hombres valerosos, probados en mil peligros, temblaron en su presencia y nadie lo miró sin movimiento”. Porreño, por último, no podía resistir la tentación de crear unas poderosas imágenes de continuidad dinástica, insistiendo en que Felipe II había “comunicado a su hijo (Felipe III) en la generación natural su misma sustancia”, y para ello “edificó este gran Rey y labró como un gusano de seda su capullo, y quedóse muerto dentro de él, para salir la nueva Majestad de su hijo, como sale del capullo de seda otro que renueva los días del que en él se queda sepultado”<sup>30</sup>. Imágenes, sensaciones, creencias que llegaban a su culminación en una de las afirmaciones que mayor gloria y fama habría de alcanzar: “Es de tanto poderío la Majestad del Príncipe que ella sola sin guarda, ni ejércitos suele defender y salvar su persona”<sup>31</sup>.

Todas las declaraciones citadas hasta ahora llaman la atención sobre el creciente proceso de mixtificación ya no sólo de la *dignitas* real, pero de la misma persona del rey convertida en el principal símbolo del poder real. Esto fue precisamente lo que hicieron los monarcas hispanos a través de una etiqueta que posibilitaba la proyección de la majestad real y al mismo tiempo preservar su persona. El monarca hispano se convierte así, ya desde el siglo XVI, en un personaje *intocable* para la inmensa mayoría

<sup>27</sup> Cervera de la Torre, *Relación de la Enfermedad y Muerte del Rey don Felipe II* [1600], pub. en L. Cabrera de Córdoba, *Felipe II, Rey de España*, vol. 4<sup>o</sup> (Madrid, 1877), pp. 297-333.

<sup>28</sup> Baltasar Porreño, *Dichos y Hechos del Rey don Felipe II*, op. cit., p. 21.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 10, 5, 4.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 17-8.

<sup>31</sup> Baltasar Alamos de Barrientos, *Aforismos al Tácito Español* [1614], J.A. Fernández Santamaría, ed. (Madrid, 1987), vol. 1<sup>o</sup>, p. 93.



de sus súbditos. Pero lo más importante es que los monarcas hispanos también se convirtieron en casi *invisibles*, utilizando como instrumento unas etiquetas que regulaban todas y cada una de las acciones del monarca, y especificaban perfectamente aquellos criados o ministros que podían hablar y ver al rey, así como sus apariciones públicas<sup>32</sup>.

Esta promoción de la inaccesibilidad del monarca produjo un cambio en las teorías políticas de la época. Si durante el siglo XVI los tratados, panfletos, y sermones insistían en la necesidad de que el rey fuese "abierto", "familiar", "accesible", a partir de finales del siglo XVI se le solicitaría que evitase ser demasiado familiar porque "el decoro del príncipe está más en su punto menos comunicado, porque la facilidad y el sufrimiento, si no se acompañan de destreza, derriban la majestad; que el respeto es medroso, y el menosprecio atrevido"<sup>33</sup>.

El estudio de la lírica de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del siglo XVII nos muestra como poetas y dramaturgos colaboraron y ayudaron a expandir estas ideas e imágenes. En la lírica, como en la publicística, también nos encontramos con monarcas de gran poderío y con cualidades sin igual, todo ello comunicado —así debemos interpretarlo— a su persona por la *dignitas* de la que es titular. En *Valor, fortuna y lealtad* de Lope, Sancho, uno de los labradores, se pregunta "¿No es hombre la majestad?"; Sí, le contesta su colega Mendo, "Pero es hombre endiosado:/ un rey es Dios en la tierra" (443). Lo mismo le sucede a Casilda y sus primas en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* también de Lope. En efecto, Casilda se ha sorprendido de ver al rey en la procesión del Corpus en Toledo, e inmediatamente comenta: "¿Qué son/ los reyes de carne y hueso?" "Pues, ¿de qué pensabas tú?", le pregunta su prima Constanza, "De damasco o de terciopelo". Cuando el rey se retira al Alcázar, Casilda y Constanza se quejan de no haber podido ver al rey con el detenimiento necesario para comprobar si es "barbirubio o taheño". Ante ello Inés debe recordarles que "Los reyes son a la vista,/ Constanza, por el respeto,/ imágenes de milagros;/ porque siempre que los vemos,/ de otra color nos parecen" (764).

Los reyes también impresionan de una forma casi letal a su súbditos. Eso es lo que sucede a Sancho Ortiz en *La Estrella de Sevilla*, quien le explica al rey Sancho que al verle se siente turbado, porque al ver al rey

<sup>32</sup> Sobre la creciente invisibilidad de los monarcas hispanos ver John H. Elliott, "The Court of the Spanish Habsburgs: a Peculiar Institution?", en *Politics and Culture in Early Modern Europe*, P. Mack y M.C. Jacobs, eds. (Cambridge, 1987), p. 13; versión castellana en John H. Elliott, *España y su Mundo, 1500-1700* (Madrid, 1990); Fernando Checa Cremades, "Felipe II en El Escorial: la representación del poder real", en *El Escorial: Arte, Poder y Cultura en la Corte de Felipe II* (Madrid, 1989), págs. 17-20, y Javier Varela, *La Muerte del Rey* (Madrid, 1990), especialmente capítulos 1 y 2.

<sup>33</sup> Lorenzo Ramírez de Prado, *Consejo y Consejeros de Príncipes* [1617], J. Beneyto, ed. (Madrid, 1958), p. 24; sobre estos cambios desde una realeza abierta a una más inaccesible ver Javier Varela, *La Muerte del Rey op. cit.*, págs. 44 y ss. donde insiste en éste y otros puntos tratados en estos párrafos.

ve “La majestad y el valor./ Y al fin una imagen veo/ de Dios, pues le imita el rey/ y después de en él, en vos creo” (555). Don Tello en *El Rey Don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas*, también tiembla ante la presencia del monarca, para exclamar que “Esta majestad que ves,/ es la que los hombres tiemblan;/ que por sí solos son hombres/ los reyes, *más la grandeza los pasa a divinidades*” (627, cursiva nuestra). Para insistir todavía más en esta idea, al final de la obra se nos presenta al rey don Pedro, con corona, vestido de carmesí, con una espada y un cetro en sus manos, y un cartel con las siguientes palabras: “*Deposuit potentes*”, una imagen que impresiona sobremanera a Mendoza, criado del infante Enrique: “Confusión pone el mirarle,/ y respeto causa el verle”, mientras que su amo Enrique le recuerda que: “De la suerte que lo ves,/ son divinidad los reyes” (644).

El temor que causan los monarcas, esa sensación de estar a las puertas de la muerte ante la impresionante presencia de la persona del rey no se produce únicamente en criados de infantes, o simples —aunque inteligentes— aldeanas. El mismo Ruy, condestable de Castilla, quien ha salido victorioso de miles de luchas y conspiraciones no puede dejar de pensar al discutir con el rey Juan, todavía menor de edad, que “Moriscas escaramuzas/ no temí como a este niño./ Alguna deidad oculta/ vive en los reyes” (*Comedia famosa de Ruy López de Avalos*, Mira de Amescua, 63). No es de extrañar pues, como habían asegurado algunos de los publicistas, que la presencia del rey sea capaz de parar catástrofes y rebeliones. Se lo refería el Rey a la Reina en *La Piedad en la Justicia* de Guillén de Castro, contándole el intento de rebelión de uno de sus súbditos, quien:

*Ha conjurado hasta el menor pariente;/ y apellidando libertad venía,/ favorecido de infinita gente,/ que ciega y locamente le seguía;/ pero dispuso el cielo omnipotente/ que solamente la presencia mía/ hiciese con los míseros turbados/ lo que el sol suele hacer con los nublados;/ y el viejo acelerado, que una espada/ iba blandiendo en la rebelde mano,/ contra mí, al parecer, desenvainada;/ oyendo sólo: “¿Dónde vas, villano?”/ con la vista tan ciega y turbada,/ que cayó tropezando en lo más llano,/ respondió: “Mi conciencia me condena”;/ y postrado a mis pies, murió de pena.*

Y si por si acaso el espectador no había entendido el discurso del rey y sus consecuencias, la reina se encargará de recordárselas asegurando que “Eso y más puede la real presencia,/ por el cielo en la tierra esclarecida” (315).

Estas parecían ser verdades irrenunciables, y los poetas colaboraron en su expansión. Francisco de Aldana, por ejemplo, así lo hacía cuando aseguraba que el “sagrado Rey” Felipe II, “Desde la eternidad antes que el cielo/ Amaneciese al mundo el primer día/ Nombrado (o gran Felipe) Dios te avía/ Por Rey universal de todo el suelo/ .../ (en ti) paró la edad más

digna,/ Bien dignamente, y va tras tu estandarte/ La gente, el mundo, el tiempo, y la fortuna"<sup>34</sup>. Era la imagen de lo que Denis Crouzet, estudiando el caso francés, ha denominado "una nueva realeza... en la que el rey no es tanto una imagen de Dios como Dios hecho hombre gracias a la razón divina que el monarca representa, quien está destinado a dirigir un orden humano que se conforme con el orden divino"<sup>35</sup>. La idea de que la persona pública del monarca con todas sus enormes cualidades y su inmortalidad había influido en la persona natural del rey era además una de las consecuencias de la creciente expansión de lo que algunos historiadores han llamado el neoplatonismo político. En éste la idea era que el alma, el elemento del ser humano más cercano a Dios, contrasta con el cuerpo donde habitan todos los vicios y malos instintos del ser humano. El monarca, el alma del cuerpo político, aparecía como el poseedor de la razón divina cuya misión no era sólo gobernar el cuerpo, sino también recrearlo a su imagen y semejanza. El monarca-alma imbuido de una razón innata tenía la obligación de gobernar, controlar y armonizar las pasiones que vienen del cuerpo, en un predicamento del poder absoluto del rey sobre el resto de la comunidad<sup>36</sup>.

### Visibilidad y caída: la humanización del Príncipe

A pesar de las coincidencias con la publicística de la época, una de las cuestiones que más llama la atención es que en el drama el monarca es todo lo contrario a alguien inaccesible o invisible. El monarca participa en celebraciones y fiestas; se muestra a sus súbditos en entradas regias y procesiones; concede audiencias a todos los agraviados, e incluso se permite ejecutar por sí mismo la justicia, como en *El Mejor Alcalde el Rey*, o *El Rey Don Pedro en Madrid y el Infanzón de Illescas* de Lope. La accesibilidad del rey llega en algunos momentos a presentar una faceta enormemente cómica, y totalmente contraria a las ideas de la época. En *La Fortuna Merecida* de Lope de Vega, Gonzalo —gracioso criado de Alvaro (valiente protector de la vida del rey)— no tiene ningún problema en abalanzarse sobre el rey y "abrazarle", sin que nada le suceda, y a pesar de que Alvaro le llama "bestia" por haber hecho eso (24). En *Valor, Fortuna y Lealtad*, Mendo —otro criado, ahora de Tello el Joven— se permite hablar al rey

<sup>34</sup> Francisco de Aldana, *Obras Completas*, M. Moragón Macestre, ed., 2 vols. (Madrid, 1953), "Al Rey Don Felipe nuestro señor", vol. 1, págs. 92-3.

<sup>35</sup> Denis Crouzet, "Henry IV, King of Reason?", en *From Valois to Bourbon. Dynasty, State and Society in Early Modern France*, Keith Cameron, ed. (Exeter, 1989), pág. 97.

<sup>36</sup> Sobre la influencia en España de la visión platónica-agustina del alma y sus relaciones con el cuerpo ver Otis H. Green, *Spain and the Western Tradition*, 3 vols. (Madison and Milwaukee, 1964), 2: 105 y ss.: "The Nature and Destiny of Man" (hay traducción castellana), Francisco Rico, *El pequeño mundo del hombre* (Madrid, 1986), pp. 96-128. Sobre las consecuencias políticas de estas ideas ver Kevin Sharpe, *Criticism and Compliment* (Cambridge, 1987), capítulos 1 y 6.

sin ningún tipo de cortapisas, refiriendo que a los reyes “he llegado a hablarlos con libertad” (443), mientras que en *La Piedad en la Justicia* de Guillén de Castro, un soldado entra gritando en palacio asegurando que verá al rey “aunque esté en cueros” (308).

Las apariciones de los monarcas, y sus contactos con los simples mortales también tiene su lado trágico. El rey es atacado por sus enemigos con intención de asesinarle, sabiendo en efecto que atacaban al rey, en *La Fortuna Merecida* (15); lo mismo sucede en *La Estrella de Sevilla*, en la que Busto —hermano de Estrella— ataca al rey (al que ha reconocido a pesar de su máscara) acusándole de ser un falso rey, una suerte de sombra de rey, un “villano” que quiere quitarle su honor, ante lo que el rey no puede más que decir que “aunque me resistí,/ las naturales acciones/ con que como hombre nací,/ del decoro me sacaron/ que pide mi majestad” (551-3).

La presencia de un rey tan accesible y visible no deja de presentar problemas. Los dramaturgos de la época eran plenamente conscientes del significado de tales cuestiones, y en muchas de sus obras podemos encontrar referencias a los “peligros” que puede traer la demasiada exposición de los monarcas. Es, por ejemplo, el caso de la “tierna” Isabel de Inglaterra en la obra de Antonio Coello, *El Conde de Sex, o Dar la Vida por su Dama*. En las primeras escenas nos encontramos con un grupo de atacantes que al grito de “muere tirana” intentar asesinar a la reina, pero los atacantes huyen ante la presencia del valeroso conde de Sex. En esos momentos Coello nos presenta a la reina (a quien el Conde no reconoce) “en enaguas y cotilla, a medio vestir y con mascarilla”, y sólo preocupada en despedir al Conde para que no la reconozca “en hábito tan humano” (403-4). A lo largo de la obra la reina sigue mostrando su preocupación por situación tan desafortunada, y con peligrosas connotaciones políticas:

*¿Direle al Conde...! que soy a quien dio la vida?! ...! ¿Será bien que sepa el Conde! que soy la que sin recato vio anoche como mujer, cuando deidad me ha juzgado? Créame deidad el Conde;! que lo que tienen de humanos! no han de revelar los reyes! a los ojos del vasallo (408).*

La reina Isabel no sólo era consciente de las posibles consecuencias de mostrar su rostro humano a sus vasallos —incluida la persona de la que estaba enamorada— sino las diferencias en cuanto al poder de que gozaba cada una de “sus” personas. En las últimas escenas —ya con el conde de Sex encarcelado, falsamente acusado de haber querido asesinar a la reina—, Isabel busca la forma de liberarlo. Para ello Isabel se vuelve a poner la enagua y la mascarilla con la que Sex la había visto el primer día. En tal atuendo se dirige a la torre y se presenta al Conde, sin declararle quien es realmente, aunque asegura que es la persona a la que salvó en la

primera escena. Esta es la razón, le dice, por la que ha decidido conseguir la llave de la celda para liberarle, en pago de esa deuda.

Sin embargo, el Conde decide forzar un poco más la situación y poner a prueba a Isabel, por lo que le pide a ésta que se quite la mascarilla. Isabel acepta pero antes le comunica que esté preparado, porque una vez se quite la máscara será una persona totalmente distinta:

*Pues si esto ha de ser, —continúa Isabel— primerol tomad, Conde, aquesta llave;/ que si ha de ser instrumentol de vuestra vida, quizá/ tan otra, quitada el velo,/ seré que no pueda entonces/ hacer lo que ahora puedo/ y como daros la vida/ me empené por lo que os debo,/ por sí no puedo después,/ desta suerte me prevengo.*

Y antes de descubrirse definitivamente le dice:

*Aunque siempre es (mi rostro) uno mismo,/ este que ahora estáis viendo,/ Conde, es solamente mío;/ y aqueste que ahora os muestro/ es de la Reina, no ya/ de quien os habló primero.*

Una reina que ya no puede liberar al Conde, porque la *Reina* nada tiene que ver con los amores que *Isabel* siente por *Sex*, una reina que no puede perdonar los delitos contra la cabeza de la comunidad, la *dignitas* (418-19). Conflictos y distintas capacidades de las dos personas del rey, resumidas perfectamente por Don Pedro en *El Rey Don Pedro en Madrid*, y *el Infanzón de Illescas* de Lope, quien le asegura a don Rodrigo que debe tomar venganza de don Tello, y ante la duda de Rodrigo de matar a Tello en palacio el monarca le contesta: "Don Pedro os dice que sí,/ y el rey Don Pedro os dice que no" (622).

Pero, ¿cuál es la razón de esta posible contradicción? ¿por qué esta combinación de reyes accesibles, familiares, humanos y en la misma obra reyes transformados en una suerte de deidades? ¿por qué un reconocimiento tan explícito de las dos personas del rey y las distintas capacidades de las dos personas? Es muy posible que en la presentación de tales monarcas nos encontremos con una suerte de comentario crítico sobre la situación que vivían los españoles desde Felipe II, con unos monarcas cada vez más inaccesibles, quienes nunca atendían personalmente a los agraviados y vivían alejados de las multitudes y rodeados de cortesanos.

La posibilidad de que los dramaturgos estuviesen precisamente expresando tales críticas —utilizando para ello el "antiguo y buen" modelo de realeza contenido en textos de enorme influencia, como *Las Siete Partidas*— ha sido demostrado para el caso de la novela por Marcel Bataillon en su estudio sobre *La Pícaro Justina* de F. López de Ubeda<sup>37</sup>. Aún reconociendo, sin embargo, la posibilidad del elemento satírico contra las tendencias del momento, la presencia de ambos tipos o modelos de reyes parece estar conectada con la gran importancia que los autores de la época

<sup>37</sup> Marcel Bataillon, *Pícaros y Picaresca* (Madrid, 1982), pág. 111.

daban a las características morales de los gobernadores, por encima de las formas de gobierno o las formas en las que la autoridad era ejercida. El monarca, como mortal, podía caer en la tentación de imponer sus pasiones y afectos, de abandonarse a sus propios intereses, de buscar la creación de un régimen tiránico. La persona natural del rey era desde luego un ser especial, pero éste no era infalible.

Es esto lo que explica la importancia que se daba a la educación del príncipe para asumir sus tareas de gobierno, porque heredar el trono, pertenecer a la dinastía reinante, no comportaba automáticamente su transformación en un superhombre. Así lo reconocía el mismo Felipe IV, quien en una suerte de “autobiografía política” insistía en los escollos y dificultades que también podían encontrarse los príncipes en el “aprender”, la “parte más sagrada” de su existencia como rey. Felipe IV no tenía, en efecto, ninguna duda de reconocer sus limitaciones, aunque este reconocimiento fuese un acto privado, confesando:

*Faltas de noticias y modos de adquirirlas (aunque decentes) casi comunes a todos los hombres: humanidad de que hasta las mismas leyes nos excusan, presumiéndonos sabios de lo más escondido por sola la dignidad y carácter real. No llegando a decir que sé, sino que voy sabiendo, desnudándome de la divinidad por afectar más la filosofía y moderación y sobre todo la rectitud y verdad*<sup>38</sup>.

Fue partiendo de todas estas concepciones que la *ética* —el estudio de las virtudes que debía tener un monarca— tenía para los contemporáneos, tanta importancia como la *política* —el estudio de las formas de gobierno—, en la medida que ambas formaban parte de lo que Sepúlveda llamaba “Filosofía Moral”<sup>39</sup>. Una vez puesta sobre el tapete la idea —apoyada por la inmensa mayoría de los autores— de que el régimen monárquico era el mejor y más perfecto, y aceptadas las teorías de la obediencia a los monarcas, el resto tenía mucho que ver con ética y virtudes. Podría servir como ejemplo de una actitud extendida a toda Europa, las palabras del escritor francés Montaigne, sin duda uno de los que mejor enjuició la situación que venimos comentando: “Nosotros debemos lealtad y obediencia a nuestros reyes, ya sean buenos o malos, porque eso les es debido a su posición. Pero en cuanto a estima y amor éstas sólo le son debidas a sus virtudes”<sup>40</sup>.

Si uno de los puntos centrales de las teorías sobre la monarquía era que del príncipe procedía todo lo bueno que podía suceder a la comunidad, inmediatamente todos recordaban que dados los mecanismos del sistema,

<sup>38</sup> “Autosemblanza de Felipe IV”, en C. Seco Serrano ed., *Cartas de Sor María de Jesús de Agreda y de Felipe IV*, vol. 5<sup>o</sup> (Madrid, 1958), p. 231.

<sup>39</sup> Juan Ginés de Sepúlveda, *Epistolario*, A. Losada ed. (Madrid, 1979), pp. 39-40: “Carta a Juan Mateo Ghiberti, obispo de Verona, Roma, 13 de febrero de 1534”.

<sup>40</sup> Marvin Lowenthal, *The Autobiography of Michel de Montaigne* (Nueva York, 1964), pág. 79.

del príncipe también podía provenir todo lo malo. De ahí la insistencia de Cabrera de Córdoba al asegurar que todos los súbditos dirigían sus miradas hacia el monarca, tratando de reconocer sus virtudes "por lo que importa su buena o mala calidad"<sup>41</sup>. El amor de los súbditos al rey y de este al reino no estaba pues basado en un debate sobre formas de gobierno, sino sobre el ejercicio de la autoridad, y éste estaba —para bien o para mal— determinado por la naturaleza humana del monarca.

Era esta naturaleza humana, y el extremado poder del monarca —a quien nadie podía tomar responsabilidades excepto Dios y el Papa— la que ofrecía la posibilidad de que el rey fuese dominado por aduladores. Lo aseguraba Jacinto en *El Médico de su Honra* de Lope, insistiendo que el rey "por humano" no se podía librar de adulaciones, mentiras, falsos intereses, equivocaciones y errores de juicios (128). Estos "malos consejeros" podían de hecho conducir a que los reyes —débiles por su naturaleza— cayesen en la tentación de la venganza, en creerse no sólo poderosos, sino despóticos y cometer con ello errores de trágicas consecuencias para ellos y sus más amados colaboradores.

Pero los reyes no sólo eran débiles debido a malos consejeros, y de hecho su maldad podía alcanzar cuotas inigualables para otra persona. Los reyes, era cierto, parecían seres especiales, pero: "¿Qué es Rey?, —se preguntaba el padre Gregorio Manuel en un sermón fúnebre a las honras de Felipe III— un compuesto de dos extremos, un monstruo de dos naturalezas, un cuerpo con dos cabezas, una cabeza con dos caras, la una de Majestad y soberanía, la otra de humildad y bajeza"<sup>42</sup>. Humildad y bajeza eran precisamente las características de la naturaleza humana que el rey debía llevar siempre en mente. Los autores del XVI y el XVII recordaban continuamente que un monarca sin virtudes era una sombra de rey, un falso rey. El tirano, el ejemplo mayor de esta "sombra de rey", se caracterizaba así por el dominio que ejercían sus apetitos y pasiones sobre su razón<sup>43</sup>. Así lo aseguraba el jesuita Parsons, para quien el rey que se gobernase a sí mismo o a sus súbditos siguiendo sus propios apetitos y aficiones era no sólo una bestia, sino la peor de las bestias<sup>44</sup>. Y bestias eran precisamente algunos de los monarcas que recorrían los dramas del siglo de oro, quizás el medio en lo que mayor desarrollo tuvo esta *humanización* del monarca, y en donde se destacó con más asiduidad la propensión de éste a convertirse en un tirano.

<sup>41</sup> L. Cabrera de Córdoba, *Felipe Segundo, Rey de España*, 4 vols. (Madrid, 1876), 1: 40.

<sup>42</sup> Gregorio Manuel, *Relación de las Exequias y Honras que la Noble y Leal Ciudad de Huerte Hizo a la Muerte del Santo y Católico Rey Don Felipe Tercero de este nombre* (Cuenca, 1621), fol. 23r (2º sermón).

<sup>43</sup> Sobre la definición del tirano en contraste con el buen rey, ver por todos Pedro de Ribadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener el Príncipe Cristiano* [1595], en *Obras Escogidas*, ed. BAE, vol. 60 (Madrid, 1868), pág. 533.

<sup>44</sup> R. Parsons, *A Conference*, op. cit., p. 22.

Prueba de la bestialidad de los tiranos y de los peligros para el bien de la comunidad que suponía su existencia, es el "Rey" representado por Tirso de Molina en *La República al Revés*. Constantino, el emperador de la obra de Tirso, no sólo se deja llevar por sus pasiones, sino que comete algunos de los mayores crímenes posibles. Constantino no podía quejarse de haber recibido buena educación e instrucción, en este caso gracias a la gran y valerosa emperatriz Irene, su madre. En el momento del traslado de poderes, una ya preocupada Irene trata de recordar a su hijo los deberes que le competen como monarca: Luchar contra los moros (la defensa de la verdadera fe); la ejecución de la justicia sin que ésta pueda "torcerse" por la acción de la pasión, el cohecho o las dádivas; y que estime la ley de Dios (383-4).

Al igual que el Rey de *El Amor Constante* de Guillén de Castro, Constantino pronto descubre una naturaleza corroída por la pasión y el deseo incontrolable, en este caso por Lidora, criada de su prometida Carola. Constantino es quizás uno de los mejores ejemplos de un teatro —como ha recordado Rebecca W. Bushnell— en el que la ambición política, la tiranía, es retratada a través de los deseos sexuales del protagonista<sup>45</sup>. La pasión de Constantino no sólo le perturba sino que le mueve a tomar medidas que atentan contra los fundamentos de la comunidad: el desprecio de Carola, su prometida (el ataque contra la familia la cédula constitutiva de la sociedad), y la detención y el encarcelamiento de la emperatriz Irene. La aparición de los grandes consejeros en representación del *Senado* poco parece importar a Constantino, a pesar de que las peticiones de los senadores son del todo justas: dejar libre a Irene, y vivir con Carola, recordando además que es posible que se produzca un levantamiento popular.

La respuesta de Constantino introduce uno de los temas centrales y más queridos por la teoría política de la época: la importancia del *consejo*, algo considerado como "sagrado", como uno de los frenos que cerraban el camino hacia la tiranía. Nada de ello parece afectar, sin embargo, a Constantino, quien se enfada con la actitud del Senado: "¿El ha de regirme a mí?/ ¿Es éste el mundo al revés?". Sin embargo, Honorato debe recordarle que el Senado ha venido "no para regirte/ sino para aconsejarte./ ¿Qué monarca o rey desprecia/ el consejo, si es prudente?". La situación es totalmente contraria para Constantino:

*Yo basto y soy suficiente/ para gobernar a Grecia./ El Senado no ha de dar, sin pedirle, parecer, que él sólo ha de obedecer/ y yo sólo he de mandar/ .../ Yo haré de su vil Senado/ un Senado de mujeres",*

ordenando a continuación que sean arrestados, vestidos de mujeres y ridiculizados públicamente para ser posteriormente asesinados. A estas altu-

<sup>45</sup> Rebecca W. Bushnell, *Tragedies of Tyrants. Political Thought and Theater in the English Renaissance* (Ithaca y London, 1990), especialmente capítulos 2 y 3.



ras nadie parece ser capaz de detener las medidas de Constantino, a quien poco le importan las renovadas peticiones de Honorato para que fuese prudente, respetando al Senado: "que es tu imperio el espejo/ de la prudencia y consejo"; un Honorato que no puede dejar de exclamar ante la ira de Constantino: "Por dar consejos padezco./ ¡Ay República al revés!" (398-9).

El Constantino de Tirso no sufrió el final que se merecía, a pesar de que la historia le permitía a Tirso ir más allá en la resolución del conflicto. Constantino, emperador de Constantinopla, fue de hecho depuesto por su madre Irene quien ordenó además que le sacasen los ojos y se le encerrase de por vida. La acción era sin embargo demasiado violenta, y no podía utilizarse en una obra que intentaba proponer que aquéllos que derrocaban tiranos lo hacían sin pasión e ira en defensa del bien común. La historia podía ser utilizada por estos autores como ejemplo para los humanos y los monarcas de su época, pero el tratamiento de esta historia no tenía porque ser una simple narrativa de los acontecimientos, cuanto la extracción de los "juicios y lecciones". Unos juicios que, más allá de defender posibles alternativas violentas al mal gobierno, permitieron a los autores dramáticos del siglo de oro hacer palpables —quizás de una forma más influyente que otras formas de expresión— sus ideas sobre cuál podía llegar a ser la "cara brutal" del monarca. Un monarca que debido a su inmenso poder, tenía mayores posibilidades de cometer excesos, de convertirse en una incontrolable fuente de problemas.

### La búsqueda de la armonía

Porque, realmente los dramaturgos del siglo de oro no eran monarcómanos enmascarados, cuya única intención fuese enseñar al público en general cuáles eran las mejores formas de derribar o matar reyes. Tanto en sus expresiones más privadas como en sus obras, los dramaturgos del siglo XVII trataron con enorme delicadeza el tema del asesinato del rey. Lope de Vega, por ejemplo, sintió profundamente que Enrique IV de Francia hubiese muerto (asesinado por Ravaillac)

*sin enfermedad y, como dicen los portugueses, muito contra sua vontade; que realmente lastima que no pueda su poder reservarle del furor y que lo sea tanto una determinación que alce la mano a la suprema grandeza de la tierra, y que tan pequeño yerro halle lugar por la defensa de tantos como guardan la persona de un rey*<sup>46</sup>.

Las preocupaciones de Lope eran compartidas por Coello, quien en la ya mencionada obra *El Conde de Sex* hacía que Isabel expresase su deseo de que no se hiciese publicidad del atentado que había sufrido, porque:

---

<sup>46</sup> Carta al duque de Sessa, Toledo 30 de junio de 1610, *Epistolario*, 3: 22-3.

*no quiero yo que sepan/ que hubo quien se atreva a tanto,/ que intente darme la muerte/ dos leguas de mi palacio;/ que quizás despertaremos/ de algunos que están callando/ la traición con este ejemplo;/ que es materia de estado/ dar a entender que los reyes/ están en sí tan guardados,/ que, aunque la traición los busque,/ nunca ha de poder hallarlos (408).*

Sin embargo, estas posiciones no eran simples manifestaciones de la “disimulación” política. Su autocontrol en cuanto a la resistencia al tirano no era el producto de la hipocresía de unos personajes que no querían enfrentarse a la censura, a la represión política, o lo que era peor a la pérdida del favor de la corte. Los dramaturgos del siglo XVII no estaban en contra de la monarquía o de los monarcas en general, ni siquiera estaban en contra de un monarca “absoluto”, aunque sí en contra de un rey despótico o tiránico.

Además, los dramaturgos, como otros autores, vivían y pertenecían a una sociedad dominada por unas creencias en las que el valor más importante era la *unidad*, la *armonía*. La comunidad política, la comunidad en la que desarrollaban su actividad, no podía existir de hecho sin autoridad, sin gobierno, y todos (o la gran mayoría) estaban de acuerdo en que el gobierno monárquico era el mejor, el que mejor se asemejaba al gobierno de Dios sobre el mundo, el que mejor se asemejaba a las reglas que regían el cosmos. Destruir esta autoridad, romper la unidad del cuerpo político, corromper la armonía suponía volver al caos primigenio donde el hombre estaba a la merced del odio, la pasión, la violencia, y la destrucción. La defensa, por lo tanto, de la autoridad, del gobierno, de la *dignitas* o de la *persona pública* del rey aparecía como un elemento esencial<sup>47</sup>.

Los dramaturgos eran conscientes de que en ocasiones la persona encargada de mantener unida esta compleja comunidad, podía cometer errores, ser demasiado rigurosa, dejarse llevar por los malos consejos, o por los deseos y las pasiones, llevando a la sociedad al borde del caos. Desde esta posición estos autores no sólo reconocían las virtudes del sistema, sino también sus a veces explosivas tensiones. Es cierto que en muchas ocasiones en la presentación de tales tensiones el drama del siglo de oro iba un poco lejos (como había dicho Lope en su comentario sobre la otra de Amescua), pero esto no fue lo que sucedió normalmente. Los dramaturgos eran conscientes de que la *dignitas* real era sagrada aunque su titular fuese un tirano; al mismo tiempo sabían que las tensiones, las facciones, y la violencia —provocadas o no por el príncipe— eran algo que la sociedad no podía resistir por mucho tiempo. Los autores dramáticos debían por lo tanto enfrentarse a estas tensiones políticas dentro de la

<sup>47</sup> El mejor resumen sobre estas cuestiones sigue siendo J.A. Maravall, *La Teoría Española del Estado en el siglo XVII* (Madrid, 1944), esp. págs. 115-150.

comunidad, y lo hicieron en muchas ocasiones desde una perspectiva crítica hacia la figura del príncipe.

De hecho, la figura del tirano fue utilizada no tanto como un ejemplo práctico de cómo organizar la resistencia, cuanto como una imagen de lo que podría suceder si el rey no era controlado de alguna forma. El monarca era como una caja de Pandora llena de sorpresas, muchas de ellas enormemente desagradables. En esta actitud los autores del primer tercio del siglo XVII volvieron otra vez sus miradas a la teoría de las dos personas del rey. Sólo una clara distinción entre ambas personas del rey daba la posibilidad de destacar las virtudes y cualidades que debía reunir un "monarca perfecto", al que había que *educar, aconsejar y controlar* si se quería que alcanzase el nivel requerido para convertirse en el merecido titular de la dignidad real.

Como en el caso de los que apoyaban el poder absoluto del rey, aquéllos que trataban de establecer límites también usaban la idea de que el rey era el alma del cuerpo político. En este caso, sin embargo, las implicaciones políticas eran distintas. Si el platonismo político defendía la idea de un alma inmortal y perfecta que podía existir por sí sola, para aquéllos que seguían la tradición aristotélica-tomista, el alma no podía estar disociada del cuerpo. Un ser humano era un compuesto de alma y cuerpo, y los dos eran imágenes de Dios. El cuerpo político presentaba la misma situación: un compuesto de alma-rey y cuerpo-súbditos, en la que el uno no podía vivir sin el otro. Como aseguraba Pablo de Mendoza en un memorial dirigido a Felipe II en 1583, "Vuestra Majestad es el alma por quien vive toda la República y cuerpo místico, la cual ha de acudir a todo él y a cualquier parte, pues no haciéndolo así se pierde la República, como muere el cuerpo faltándole el alma a él"<sup>48</sup>.

Así, en contraste con las teorías que mostraban a los monarcas como seres superiores, dotados de todas las virtudes ya desde el mismo momento de su concepción, la mayoría de los autores parecían seguir a Aristóteles quien aseguraba que las virtudes "no existen en nosotros por la sola acción de la naturaleza, ni tampoco contra las leyes de la misma; sino que la naturaleza nos ha hecho susceptibles de ellas, y el hábito es el que las desenvuelve y las perfecciona en nosotros"<sup>49</sup>. Los reyes —como otras personas— estaban desde luego preparados para recibir las virtudes, y por ello —y en mayor medida que otros mortales por sus importantes deberes— debían ser *educados* y, sobre todo, *aconsejados*. "Como los Príncipes no son Angeles —escribió Juan de Vitrián— sino hombres... han de

<sup>48</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, mss. 9405, Pablo de Mendoza, "Memorial sobre el Gobierno de Su Majd", Lisboa, 11 de enero de 1583, fo. 109r.

<sup>49</sup> Aristóteles, *Moral a Nicómano*, Patricio de Azcárate, ed. (Madrid, 1965?), págs. 33-4.

entender las cosas por medio de sus sentidos, y de otros hombres”, sus consejeros<sup>50</sup>.

En este proceso de aprender, de habituarse a convivir y amar las virtudes, el monarca debía recordar que el mundo estaba lleno de tentaciones, de malos consejeros, y que lo primero que debía hacer era “aprender y habituarse a controlarse a sí mismo”. Este controlarse o vencerse a sí mismos, no debía ser tomado a la ligera por los monarcas, aseguraba Juan de Santa María, porque como éstos

*no tienen ley a quien sujetarse, tampoco tienen modo en excusar sus antojos apenas los tienen, cuando quieren satisfacerlos tanta es la fuerza de la mala inclinación, tanta la tiranía de la pasión en un ánimo libre y arrojado a sus gustos, supliquemos, digo otra vez, al señor les dé fortaleza para vencerse a sí mismos, y que conozcan que en esta victoria consiste el honroso título de esta virtud*<sup>51</sup>.

Y lo más importante era que si los monarcas eran capaces de dominarse a sí mismos, entonces era claro que iban a ser receptivos a los controles ejercidos por la sociedad.

En la obra de Quevedo *Cómo ha de ser el privado*, la fortuna del rey Fernando en este proceso de vencerse a sí mismo, de limitar su poder, se debe desde luego a sus propias virtudes, a su educación pero también a la acción e influencia del marqués de Valisero, su perfecto privado. Valisero es la representación de una de las figuras políticas más importante del período —el válido—<sup>52</sup>, ahora presentado no como un adúlador deseoso de poder y riquezas, sino como buen y fiel consejero. Enmascarado tras la figura del válido o privado (un recurso utilizado constantemente en el teatro), o tras el “senado” (los distintos consejos, una de las más conocidas características del sistema de gobierno de la monarquía hispana), la existencia del “buen consejero” conformaba el corazón de lo que se consideraba a la vez la principal ayuda del príncipe, y el principal límite de su poder. El consejo “es cosa sagrada” decía, por ejemplo, Juan de Santa María. Un verdadero rey pide consejo, lo escucha, lo sigue<sup>53</sup>. En las teorías de la época el consejo aparece como los ojos del rey, su entendimiento, su guía sin el cual el rey se ciega y pierde<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Juan de Vitrián, *Las Memorias de Felipe de Comines con escolios propios*, 2 vols. (Amberes, 1643), vol. 1, pág. 90. Aunque este libro fue publicado en 1643 Vitrián comenzó a escribirlo en el reinado de Felipe III; la última fecha mencionada en el texto es 1630, y la mayoría de los ejemplos históricos utilizados están sacados de los reinados de Felipe II y Felipe III. Me gustaría dar las gracias a Julio A. Pardos por haber llamado mi atención sobre este libro.

<sup>51</sup> Juan de Santa María, *República y Policía Christina* [1615] (Nápoles, 1624), p. 195.

<sup>52</sup> Sobre la relación entre esta obra de Quevedo y la situación política del momento, así como la identificación de los distintos personajes (Valisero = Olivares), ver J.H. Elliott, “Quevedo and the Count-Duke of Olivares” (1982), ahora en *Ibíd.*, *España y su Mundo, 1500-1700*, op. cit.

<sup>53</sup> Juan de Santa María, *República*, op. cit., pp. 48 y ss.

<sup>54</sup> Ver F. Furió y Cerial, *El Concejo*, op. cit., 108 y ss.

Como decíamos, desde esta perspectiva el consejo y los consejeros eran ayuda, pero también representaban el límite más claro al poder absoluto del monarca. Para Salazar, por ejemplo, el gobierno de la monarquía hispana era el más perfecto porque reunía a un mismo tiempo las virtudes del gobierno monárquico y del gobierno aristocrático. El gobierno era de hecho monárquico porque tiene por cabeza "un soberano príncipe independiente y absoluto señor de todos". Sin embargo, al mismo tiempo participaba del tipo aristocrático en que "rigen y gobiernan muchos de los nobles y principales de ella en forma de Consejo y Senado"<sup>54bis</sup>.

El consejo era además una suerte de "comunicador de virtudes", imaginado ahora como el "corazón", la parte "más sosegada y recogida" del cuerpo, cuya función sería controlar a la parte "más inquieta y desasosegada", la cabeza (el príncipe). Por ello, la salud del reino "está reservada dentro de la sala del Consejo, sin el cual no ha de dar paso el príncipe que desea la conservación de su Estado", recordando así que era preferible la combinación de un mal rey y un buen consejo, que un buen rey y un mal consejo<sup>55</sup>. Una idea sobre el consejo que era compartida por muchos de los autores que trataban la figura del valido<sup>56</sup>.

Todas estas teorías están presentes en el drama del primer tercio del siglo XVII. Es cierto que en muchas de ellas los "malos consejeros" pululan alrededor de los monarcas tratando de convencerles de que sigan sus malos instintos. Pero también es cierto que en la mayoría de los casos tales influencias fracasan debido a la acción y la oposición de los "buenos consejeros". Unos buenos consejeros que pueden aparecer como favoritos, jueces, alcaldes o el consejo en pleno, pero que en general salvarán al rey y al reino de su perdición. Conocida es la obra de Quevedo, *Cómo ha de ser el privado*, pero es conveniente recordar que Valisero tiene poco trabajo con su monarca. Este, Fernando de Nápoles, se comporta generalmente como rey modelo y aunque necesita la ayuda, el apoyo, la amistad y amor de Valisero no se enfrenta a situaciones que requieran del valido una acción dramática.

Mayores son los quebraderos de Feduardo, favorito del rey de Hungría en *La Piedad en la Justicia* de Guillén de Castro. En ella Feduardo se enfrenta a una situación de enorme peligro. Su señor se muestra desde el principio como el modelo de tirano tan bien diseñado por Castro en otras de sus obras. Un rey que no sólo desprecia los negocios de gobierno — desatendiendo las audiencias, y con ello la ejecución de la justicia, porque para ello tiene ministros a quien "cansen las orejas" (303)—, sino también

<sup>54bis</sup> Juan de Salazar, *Política Española*, (1611), Madrid, 1945, pag. 125.

<sup>55</sup> Juan de Madariaga, *Del Senado y de su Príncipe* (Valencia, 1617), Dedicatoria, y p. 11.

<sup>56</sup> Ver, por ejemplo, Pedro de Maldonado en su obra *Discurso del Perfecto Privado* (la obra que mayor influencia tuvo en la literatura sobre la privanza en el siglo XVII), quien señalaba que "sin duda es más segura la república con Rey malo y Privados buenos que al revés". BNM mss. 6778: Pedro de Maldonado, *Discurso del Perfecto Privado* (1609), fol. 5r.

favoreciendo sus afectos, sus deseos por Arsinda (una dama casada), su tiranía, mostrada inmediatamente al desdeñar y despreciar a la reina.

Es la reina precisamente la que cree ver la única solución en Feduardo a quien le dice que “conociendo que el ser principal y honrado/ mezclas con el ser discreto,/ .../ Comienza ya a disponer,/ Feduardo, los efectos/ por quien yo vea en el Rey/ el fruto de tus consejos”, ya que el rey:

*corre tras su apetito,/ tan deslumbrado y tan ciego,/ que en la libre voluntad/ cautiva el entendimiento;/ y no sólo no repara/ en que no asiste al gobierno/ de reino tan dilatado/ y de oficio tan supremo,/ mas las vidas no perdona,/ ni las honras, ni en su pecho/ nunca la humana piedad/ halló seguro aposento.../ .../ De todo lo que resulta/ tanto alboroto en su reino/ tal mancilla en su opinión,/ tan grande aborrecimiento/ de su persona en los suyos,/ que me anuncia un mal suceso (305-6).*

Feduardo, sin embargo, está convencido de que el rey cambiará porque “Con certeza y con extremo,/ aunque depravado el gusto,/ tiene tan divino ingenio,/ dame lugar a que siga/ este estilo, disponiendo/ cómo el mismo se reduzca/ cuando se conozca a sí mismo” (306, cursiva nuestra). Y esto es precisamente lo que sucede. El monarca empieza a tener dudas, a sentir presagios, a creer que todo le anuncia a gritos (a zumbidos, como hace una mosca que se le mete en el oído) el precipicio por el que se está deslizando. Unas dudas que permiten a Feduardo introducir su discurso, su “buen consejo”. Es más, Feduardo le dice que todo hubiera sido distinto si sus consejeros le hubiesen dicho la verdad, una verdad que suele ser “cobarde;/ y así, desnuda en la ley,/ a los oídos del rey,/ o no llega o llega tarde;/ pues medrosa de su ira,/ suele llegar tan pesada,/ tan vestida y tan dorada,/ que se convierte en mentira” (309).

Pero es quizás en la obra de Lope *Las Paces de los Reyes y Judía de Toledo*, donde se nos presenta el compendio más completo de todas las teorías que hemos visto en estas páginas. En ellas nos encontramos con una suerte de círculo teórico, ya que comienza con un canto a las condiciones superiores de los reyes —el producto de la influencia de la *dignitas* en la persona del rey— la separación de las dos personas, debido a que el rey Alfonso VII se deja llevar por la pasión y el deseo, para acabar con una suerte de reunión de las dos personas —y lo que es más importante, del rey y el reino— gracias al consejo y el control ejercido por sus consejeros y nobles.

La acción comienza a las puertas de Toledo donde un joven príncipe de 10 años, Alfonso, trata de romper con el legado de su padre que le obliga a no ser nombrado rey hasta que no cumpla los 15 años. Es cierto que tal situación se ve condicionada por la lucha de las facciones (Manriques y Laras) que tratan de controlar la regencia, pero en el primer acto el autor nos muestra hasta qué punto afecta a Alfonso el haber nacido para ser rey.

Así, poco tiempo después de comenzada la acción es armado caballero (una forma de ser alzado rey) por el dirigente de los Manriques, bajo el juramento de que: "daréis, Alfonso, amparo/ a la justicia y leyes que ha tenido/ del uno y otro vuestro abuelo" (507).

Una vez alzado rey Alfonso cree que es llegada la hora de combatir a los moros, aunque los nobles que le apoyan creen que primero hay que solucionar los conflictos entre cristianos, al tiempo que le recomiendan que mientras ellos luchan él descanse. Un consejo que provoca el enfado del rey (quien dice que Santiago el Apóstol no le ha ceñido la espada precisamente para descansar) y la admiración de todos los presentes. "Es sol que resplandece", dice doña Elvira, y "Si como en la virtud en la edad crece,/ ese nombre de sol es bien que le cuadre", contesta don Illán (508). Es más, para demostrar que don Alfonso es consciente de quién es realmente y lo que ha sucedido con él, contesta a la felicitación de Constanca por haber sido alzado rey que:

*De ese parabién me ofendo;/ que no soy rey desde ayer;/ desde la cuna lo fui (510).*

El resto del primer acto no es más que la prueba de la fortaleza, la prudencia y justicia de un joven monarca, tal como habían previsto sus seguidores. El segundo acto, sin embargo, nos lleva a un panorama distinto. Aunque se nos recuerda que Alfonso ha crecido en edad, ha librado numerosas batallas (de hecho ha acompañado al famoso Ricardo, rey de Inglaterra, a las Cruzadas), los moros le temen, las disensiones del reino se han acabado, y se ha casado con la hija del rey Ricardo, algo parece ofuscar a Alfonso. Es por ello por lo que Alfonso busca a su "amigo" y "privado" Garcerán, porque "huélgome de tratar contigo a solas/ .../ (porque) su rostro trae siempre un hombre consigo,/ y no le puede ver sin un espejo;/ y así, llaman espejo a un hombre amigo./ Mi pensamiento miro en tu consejo;/ que verle sin tu consejo es imposible,/ y por eso contigo me aconsejo" (517).

El gran secreto que quiere comunicarle es que se ha enamorado de la judía Raquel, y que desea gozarla para lo que debe ayudarle. Garcerán se resiste, le asegura que eso no es conveniente, que como rey tiene sus deberes que no puede desprestigiar de esa forma. Poco le importa este discurso a Alfonso, quien está otra vez ciego de amor, y quien recuerda a Garcerán una de las máximas cortesanas más importantes: "Garcerán, el servir tiene dos caras,/ verdad, y gusto del señor. Ahora/ ponte en la de mi gusto" (518). Y de hecho Garcerán habla y convence a Raquel para que ceda a los gustos del rey, quien después de consumado su deseo exclama: "¿Qué no puede un rey?" (521).

Las consecuencias de este deseo y amor del rey por Raquel son inmediatas: desde luego los celos de la reina, pero sobre todo el desprecio del rey por sus deberes, la dejación de sus funciones como defensor de su

reino. Es importante señalar en este sentido que nunca como en el caso de *Las Paces de los Reyes* se había presentado de una forma tan clara una serie de símbolos y analogías políticas de la época. El amor del rey hacia Raquel, y con ello el desprecio de la reina, no supone la puesta en escena de una simple historia de “amor y celos”. El comportamiento de Alfonso con la reina nos recuerda el lenguaje utilizado por los tratados de la época a la hora de definir las relaciones entre el rey y el reino. El rey sería así el padre de sus súbditos, pero al mismo tiempo la república sería —como decía Francisco Ortiz Lucio— la “esposa” del rey<sup>57</sup>. Así, el amor del rey por la reina (esposa-república) supone el mantenimiento del buen gobierno, mientras que el amor de Alfonso por Raquel supone la ruptura del pacto matrimonial (y la ruptura del pacto entre el rey y el reino), la conversión del rey en un tirano, su transformación en una simple persona y con ello la ruptura de la armonía en la familia-comunidad.

La resolución de todos estos conflictos aparece en el tercer acto. Desde la primera escena es claro que el comportamiento del rey está conduciendo el reino al caos. El mismo cielo muestra su descontento. Así sucede al principio de este acto cuando se produce una enorme tormenta mientras el rey está esperando a Raquel, y una voz del cielo le comunica a Alfonso que está perdiendo el favor de “aquel Rey que rey te hizo/ .../ No des lugar de esta suerte,/ cuando *hombre*, a tus *apetitos*” (525, cursiva nuestra). Más adelante, el rey ve como una sombra divina le impide el paso a los aposentos de Raquel, algo que sólo puede conseguir acompañado de su privado Garcerán (525-6). Pero la más clara de las premoniciones es cuando el rey pesca una calavera, dedicada a Raquel como símbolo de su próxima muerte, mientras que Raquel pesca una corona de laureles como símbolo del futuro triunfo de Alfonso.

Pero no son sólo los avisos divinos los que actúan contra un ciego Alfonso. La reina (el reino) convoca a una reunión del Consejo a Garcerán (quien “sabe los secretos del pecho del rey”) y el resto de los grandes, “por ser, como sois, en quien/ estriba este reino ahora,/ columnas de quien se afirma,/ nobleza con que se adorna” (526). La reina les comunica los grandes males que está sufriendo el reino, especialmente la creciente presión de los moros, quienes han dejado de temer el poder de Alfonso. Uno de los participantes en esta reunión es el príncipe heredero, el todavía niño Enrique, quien sin embargo regaña con cólera a los nobles allí reunidos por no hacer nada para acabar con los amores del rey con Raquel. Lo que al final pide la reina es que los nobles maten a Raquel, lo que ellos aprueban asegurando que ya es hora de que “cobremos nuestro rey, que está cautivo” (527-8).

A partir de estos momentos se suceden a enorme velocidad los distintos acontecimientos. Los nobles matan a Raquel, quien en el momento de

<sup>57</sup> Francisco Ortiz Lucio, *Tratado único del Príncipe y Juez Christiano* (Madrid, 1601), Introducción.



expirar se declara cristiana. La información de Garcerán al rey sobre lo sucedido produce en Alfonso un ataque de odio, de cólera, de deseos de venganza. Unos sentimientos que Garcerán teme: "Señor, no descompongas/ tu majestad, ni pongas/ tu ilustre vida a pique/ de que pierda Castilla/ un rey, de todo el mundo maravilla" (532). Pero el rey no se calma, ni siquiera sirve la interposición de la reina, ni el discurso de su hijo Enrique quien le pide se acabe todo y haga las paces con la reina. Un discurso que asombra a Alfonso quien no comprende como su hijo se atreve a hablarle.

*Enrique: Padre, el haberme engendrado/ es para que si faltáis/ del mundo, dejar podáis/ otro vos en vuestro estado./ Pues si a mí me ha hecho Dios/ otro vos, que es hoy tan cierto,/ ¿por qué, después que sois muerto,/ no tengo de hablar de vos?*

*Rey: ¡Yo estoy muerto!*

*Enrique: Habrá siete años;/ porque el vivir es obrar/ las cosas en su lugar/ y no por medios extraños./ Si es vuestro oficio asistir/ a Castilla y no la veis;/ si vivís y la perdéis,/ ¿qué es lo que llamáis vivir? (533).*

Inmediatamente después de esta escena el Rey deja el palacio, y se dirige a un monasterio acompañado de Garcerán. Es allí, en la iglesia, donde gracias a los esfuerzos combinados de Garcerán, la reina y otro ángel que vuelve a aparecer anunciándole la cólera de Dios, que Alfonso reflexiona. En este caso, conocerse a sí mismo significa recuperar su comunión con la *dignitas* real, volver otra vez a vivir gracias a la reunión de las dos personas. De hecho, el "final feliz" nos muestra a un rey que deja su odio y cólera, un rey que restaura su unión con el reino a través de su declaración de amor perpetuo a la reina, para acabar todos dirigiéndose a Toledo a tener fiestas con las que celebrar la felicidad de todos estos reencuentros.

## Conclusiones

El final feliz de *Las Paces de los Reyes*, hubiera permitido mostrar como Lope en particular y los dramaturgos en general eran simples servidores del sistema. Fuese cual fuese la actuación de los monarcas a lo largo de los diversos actos, al final todo era felicidad, unión, armonía. Sin embargo, los dramaturgos —como el resto de autores de la época— vivían en un mundo con una determinada cultura política. Una cultura política que tenía como centro la idea de que el gobierno monárquico era el único que podía traer estabilidad, y desarrollo; el único que podía controlar los instintos depredadores de la gran nobleza (un tema constante en el drama del siglo XVII); el único que permitía una cierta distribución de los bienes y mercedes a través del ejercicio de la justicia distributiva; el único que

podía proteger al país de las agresiones externas, y el único que podría evitar el despertar de sediciones, conspiraciones, tumultos y anarquía. Desde esta perspectiva, es claro que en el drama del siglo de oro no podemos encontrarnos posiciones alternativas a la monarquía, porque tales posiciones no existían.

Una cuestión distinta es valorar cuál fue el papel del drama en el debate político que recorrió la monarquía hispana durante la primera mitad del siglo XVII. Aquí, como en otras cuestiones, la respuesta no puede ser unilateral. Los dramaturgos colaboraron en muchos momentos con las campañas políticas de los monarcas, o de sus validos. Es conocido el caso de Quevedo y sus relaciones con el conde duque de Olivares. Aunque menos estudiado, sucede lo mismo con Mira de Amescua. Cliente y servidor del conde de Lemos —sobrino y yerno del valido Lerma—, Amescua colaboró con alguno de los actos de auto-propaganda montado por Lerma y su grupo de familiares y hechuras. Incluso uno de los escritores que con mayor ferocidad criticó a Felipe III y al gobierno de Lerma, Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, no pudo dejar de colaborar en el proceso de adulación del valido antes de su fatal caída (279-80).

No podemos olvidarnos (además de resaltar estas conexiones cortesanas, y la influencia en la literatura de la cambiante situación política) de la posible influencia de la censura, del control por parte de la monarquía de algunos de los conceptos vertidos por los autores de los siglos XVI y XVII. Aunque el crítico W. Cohen ha señalado que el control de la producción dramática por parte de la corona fue más un deseo que una realidad<sup>58</sup>, existen datos que muestran la acción de la censura sobre cuestiones consideradas críticas. Pudo comprobarlo durante el reinado de Felipe II, por ejemplo, Cristóbal de Castillejo cuando vio censurado su *Diálogo de Mujeres*<sup>59</sup>. Lo mismo sucedió a Mira de Amescua, a quien la censura le recortó parte de su obra *La Segunda de don Alvaro* (donde el rey manifiesta su incapacidad para acabar con las conspiraciones en la corte, donde se alaba al valido en contraposición a los grandes) (17-20); o Claudio Coello de cuya obra *El Conde de Sex* el censor elimina una referencia a la Armada Invencible, y una redondilla en la que se alaba el papel del privado al comienzo del acto segundo (xxvii).

Sea debido a sus propios sentimientos, a sus conexiones con patrones cortesanos, a la acción de la censura real o la misma auto-censura, las posiciones expresadas en el drama del primer tercio del siglo XVII relacionadas con la realidad y la cultura política de la época, no pueden ser valoradas de una forma unilateral. La importancia del drama —probablemente no sólo desde la perspectiva del historiador— es que ofrecía un

---

<sup>58</sup> Walter Cohen, *Drama of a Nation: Public Theater in Renaissance England and Spain* (Ithaca, 1985), p. 105.

<sup>59</sup> Cristóbal de Castillejo, *Obras* (Madrid, 1926), vol. 1, pp. 29-30.

compendio muy completo de conceptos, ideas, figuras y acciones que conformaban esa cultura política, y desde los que se podían explicar los acontecimientos de la vida cotidiana. Al igual que en los libros de historia, los dramas presentaban buenos monarcas, pero también "bestias tiranos"; buenos y malos consejeros; teorías sobre la obediencia y sobre la resistencia; distintos y contradictorios modelos de realeza, etc.

Está por ver la influencia de tal amalgama de conceptos, ideas y situaciones. Es muy probable, sin embargo, que la primera conclusión a la que podemos llegar es que el teatro colaboró en la extensión de la teoría política dominante, y de los lenguajes a través de los que se expresaba. Una popularización que probablemente tiene mucho que ver con los crecientes debates públicos sobre los negocios de estado. Aunque probablemente la siguiente sea una afirmación un tanto exagerada, el drama del primer tercio del siglo XVII ayudó a extender la preocupación por los asuntos públicos a grupos más amplios que los ligados a la corte, y por ello en cierto modo ayudó a la politización de la sociedad. Quien probablemente estaría de acuerdo con esta afirmación es el famoso don Rodrigo Calderón, quien en una carta al marqués de la Hinojosa en enero de 1615, aseguraba que:

*Es Dios verdad que pierdo el juicio con lo que aquí (en la corte) pasa, y que heme de tornar loco porque no visto hablar en mil años desde las verduleras hasta cuantos hay; y ésas dicen las cosas de manera que no sé decirme*<sup>60</sup>.

La asistencia a las representaciones teatrales era la verdadera *fiesta nacional* del período, como se puede comprobar leyendo el diario del estudiante italiano en Salamanca, Girolamo da Sommaia, quien asistía a todas las representaciones teatrales celebradas en Salamanca con sus amigos (algunos tan famosos como Gil González Dávila, Lorenzo Ramírez de Prado y Juan Solórzano Pereira). Da Sommaia también disfrutaba privadamente de la lectura de muchas de esas mismas obras<sup>61</sup>. Como asegura el crítico literario y fundador de la corriente conocida como "nuevo historicismo", Stephen Greenblatt, "las obras de arte, aunque muy influidas por la inteligencia creativa y las obsesiones privadas de individuos, en realidad son el resultado de una negociación e intercambio colectivos"<sup>62</sup>. Las comedias son obras de arte que absorben la cultura, las pasiones, los deseos, y las frustraciones del contexto social en las que están producidas; pero al mismo tiempo, los dramaturgos rehacen tales conceptos, teorías y pasiones, estableciendo un diálogo entre lo que en la actualidad nos gusta diferenciar como "ficción" y "realidad". Es importante, en este sentido, que intentemos entender la complejidad del drama del siglo de oro. Citan-

<sup>60</sup> BNM mss. 1174, fols. 37r-v.

<sup>61</sup> *Diario de un Estudiante de Salamanca*, George Haley, ed. (Salamanca, 1977). Me gustaría dar las gracias al profesor Richard Kagan por llamar mi atención sobre este interesante libro.

<sup>62</sup> Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations* (Berkeley, 1988), pág. vii.

do otra vez a Greenblatt, "incluso aquellos textos literarios que buscan más ardientemente hablar en representación de un poder monolítico, aparecen como portavoces de una contestación institucional e ideológica"<sup>63</sup>. Para muchos autores teatrales del siglo de oro, los monarcas eran *vicedses*, colaborando así con la extensión de conceptos e ideas que promovían la creación de un monarca absoluto. Pero para estos mismos dramaturgos, los monarcas eran *humanos*, y el drama en el que estaban envueltos esos personajes de ficción rodeados de decorados de cartón piedra, reproducía el intenso drama político vivido por los españoles de la primera mitad del siglo XVII.

### Obras literarias citadas

- Castillejo, Cristóbal de: *Obras morales y de devoción*, en A. de Castro ed., *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1854, vol. 1 (BAE).
- Castro, Guillén de, *El amor constante y La piedad en la justicia*, en R. de Mesonero Romanos ed., *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, vol. 1º, BAE 43, Madrid, 1857.
- Coello, Antonio, *El Conde de Sex, o dar la vida por su dama*, en R. de Mesonero Romanos ed., *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, vol. 2º, BAE 45, Madrid, 1858.
- Lope de Vega, F., *Epistolario*, A. González de Amezúa ed. (Madrid, 1941) 2 vols.
- Relación de la famosa comedia 'Del premio y la hermosura y amor enamorado'*, en *Comedias inéditas de Frey Lope Félix*, Madrid, 1873.
- La fortuna merecida; El médico de su honra; Audiencias del rey don Pedro; La Carbonera; Los Ramírez de Arellano*, en *Obras de Lope de Vega*, BAE, vol. 21, Madrid, 1968.
- Los Tellos de Meneses (Primera parte); Valor, fortuna y lealtad (Segunda parte de los Tellos de Meneses); El mejor alcalde, el rey; Las paces de los reyes y Judía de Toledo; La Estrella de Sevilla; Lo cierto por lo dudoso; El rey don Pedro en Madrid y el infanzón de Illescas; Los novios de Hornachuelos; Peribáñez y el Comendador de Ocaña; Fuenteovejuna; Ya anda la de Mazagatos*, en *Obras escogidas*, F. Sáinz de Robles ed., vol. 1º, Madrid, 1987.
- Arte nuevo de hacer comedias; Fiestas de Denia; Epístolas* en *Ibíd.*, vol. 2º.
- Mira de Amescua, Antonio, *Comedia famosa de Ruy López de Avalos (Primera parte de don Alvaro de Luna)*, N.E. Sánchez-Arce ed., México, 1965.
- La segunda de don Alvaro (Adversa Fortuna de don Alvaro)*, N.E. Sánchez-Arce ed., México, 1960.
- Quevedo y Villegas, Francisco, *Cómo ha de ser el privado*, en *Obras completas*, vol. 2, F. Buendía ed., Madrid, 1960.

---

<sup>63</sup> Stephen Greenblatt, "The Circulation of Social Energy", en *Shakespearean Negotiations*, op. cit., pág. 3.

Salustio del Poyo, Damián, *La próspera fortuna del famoso Ruy López de Avalos, el Bueno y La adversa fortuna del muy noble y caballero Ruy López de Avalos, el Bueno*, en R. de Mesonero Romanos ed., *Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega*, vol. 1<sup>º</sup>, BAE 43, Madrid, 1857.

Tassis y Peralta, Juan (Conde de Villamediana), *Poesía impresa completa*, J.F. Ruiz Casanova ed., Madrid, 1990.

Tirso de Molina, *Cómo han de ser los amigos; La República al Revés; El vergonzoso en palacio; Quien habló, pagó*, en *Obras dramáticas completas*, B. de los Ríos ed., Madrid, 1946-1958, vol. 1.